

STUDIOLO RAPHAËL RAFFAELLO



5	ÉDITORIAL <i>Francesca Alberti et Sam Stourdzé</i>	VILLA MÉDICIS, HISTOIRE ET PATRIMOINE
	DOSSIER <i>RAPHAËL / RAFFAELLO</i>	182 LA BASE DE DONNÉES. LES ENVOIS DE ROME EN PEINTURE ET SCULPTURE 1804-1914 <i>France Lechleiter</i>
10	«SONO FINTE IN PANNI, Ò VERO ARAZZI RIPORTATI». LA (RE)NAISSANCE DES TAPISSERIES FEINTES DANS L’ATELIER DE RAPHAËL <i>Roxanne Loos</i>	192 ACTUALITÉS DU DÉPARTEMENT D’HISTOIRE DE L’ART
30	«RAFAELLE DA URBINO IL GRAN MAESTRO DI COLORO CHE SANNO ». MARATTI, BELLORI ET L’HÉRITAGE DE RAPHAËL «PEINTRE UNIVERSEL» <i>Vincenzo Mancuso</i>	200 RÉSUMÉS ET BIOGRAPHIES
50	«MAREA CHE SI FRANGE»? RAFFAELLO NELLA CRITICA E NELL’ARTE ITALIANA DEL PRIMO NOVECENTO <i>Virginia Magnaghi</i>	
66	LA TRANSFIGURATION DE RAPHAËL. L’ANNÉE 1833 <i>France Nerlich</i>	
	VARIA	
84	VIN, MUSIQUE ET SEXUALITÉ, PARODIE ET TRADITION BURLESQUE EUROPÉENNE CHEZ LES PEINTRES CARAVAGESQUES D’UTRECHT <i>Philippe Morel</i>	
104	ARTISTES AVIGNONNAIS À ROME AU XVIII ^E SIÈCLE: UNE NOUVELLE HYPOTHÈSE D’ÉTUDE <i>Émilie Beck Saiello et Yves Di Domenico</i>	
120	«LOS BORRONES DE TICIANO». THE VENETIAN BRUSHSTROKE AND ITS SPANISH TRANSLATIONS <i>Diane H. Bodart</i>	
142	RIFLESSIONI SULL’APPRENDISTATO DEI PITTORI A ROMA TRA CINQUE E SEICENTO <i>Patrizia Cavazzini</i>	
	CHAMP LIBRE	
156	LES DACES <i>Benjamin Crotty et Fanny Taillandier</i>	
160	UNE MUSIQUE MONSTRUEUSE <i>Mikel Urquiza</i>	
166	SCULPTURES VESTIMENTAIRES <i>Jeanne Vicerial</i>	
172	UNE APOCALYPSE EN KIT <i>Mathieu Larnaudie</i>	

« *SONO FINTE IN PANNI, Ò VERO ARAZZI RIPORTATI* ». LA (RE)NAISSANCE DES TAPISSERIES FEINTES DANS L'ATELIER DE RAPHAËL *Roxanne Loos*

¹
Raphaël (conception), Pieter van Aelst (réalisation), *Les Actes des Apôtres*, 1516-1521, tapisseries, Cité du Vatican, Musei Vaticani. Vue de l'exposition dans la chapelle Sixtine en février 2020.



Il [Zeuxis] eut pour contemporains et pour émules Timanthes, Androcyde, Eupompe, Parrhasius. Ce dernier, dit-on, offrit le combat à Zeuxis. Celui-ci apporta des raisins peints avec tant de vérité, que des oiseaux vinrent les becqueter; l'autre apporta un rideau si naturellement représenté, que Zeuxis, tout fier de la sentence des oiseaux, demanda qu'on tirât enfin le rideau pour faire voir le tableau. Alors, reconnaissant son illusion, il s'avoua vaincu avec une franchise modeste, attendu que lui n'avait trompé que des oiseaux, mais que Parrhasius avait trompé un artiste, qui était Zeuxis¹.

Rapportant l'anecdote du duel qui opposa deux peintres grecs passés maîtres dans l'art de l'illusion, Pliny l'Ancien expose le fameux *topos* antique du trompe-l'œil, qui trouve son incarnation la plus parfaite dans la simulation du textile. Compte tenu de l'émulation des artistes de la Renaissance avec l'Antiquité et leur goût prononcé pour la mimesis, on ne s'étonnera pas de retrouver le même genre d'anecdote chez Giorgio Vasari, qu'il raconte notamment dans la vie de Giovanni da Udine, un élève de Raphaël :

Tout le monde connaît l'histoire des balustrades sur lesquelles des tapis étaient posés, que Giovanni avait peintes au bout de cette loggia [les Loges du Vatican] pour accompagner les vraies (le pape n'avait pas encore choisi le décor de la loggia); tout le monde sait, disais-je, qu'un jour où le pontife devait aller au Belvédère, un palefrenier, ignorant la chose, courut en hâte pour prendre un de ces tapis peints et en resta médusé².

Que la victime de l'illusion soit le peintre en personne ou le naïf palefrenier, le lieu commun consiste dans tous les cas à louer la virtuosité de l'artiste capable de tromper les sens à l'aide de la peinture, et en l'occurrence, de la peinture imitant le textile.

Comme nous allons le voir, Raphaël et ses collaborateurs se sont tout particulièrement illustrés par leur habileté à habiller les parois de fausses tapisseries et par leur faculté à rendre tactile le tissu factice. Cependant, les textiles feints qui nous intéressent ici ne concernent pas les « simples » tentures ornementales, comme celles qui ornent bien souvent la partie basse des églises depuis le Moyen Âge, mais ceux qui simulent de véritables tapisseries historiées. Ils sont composés de scènes narratives encadrées de bordures qui imitent de vrais tissus enroulés, retroussés ou retournés. Les « fausses » tapisseries semblent être suspendues aux murs sur lesquels elles sont en réalité peintes à fresque. Ce faisant, elles constituent non seulement le cadre de la *storia*, mais lui servent aussi de support dont elles tissent plus largement la trame sur toute la surface.

Ce genre de décor naît dans l'atelier de Raphaël au début du Cinquecento sous l'impulsion donnée par les cartons, et *a fortiori* par les « vraies » tapisseries, conçus par le maître d'Urbino en 1515 pour la chapelle Sixtine, avant que le dispositif ne

soit transposé dans le domaine de la peinture monumentale. Premier véritable exemple de cette solution illusionniste révolutionnaire, le décor de la salle de Constantin exécuté par les collaborateurs de Raphaël au palais du Vatican connaîtra un grand retentissement dans les palais et les églises à Rome et ailleurs en Italie, tout au long du XVI^e siècle et jusqu'au début du XVII^e siècle. Malgré leur omniprésence, force est de constater que les tapisseries peintes n'ont que rarement été étudiées comme un phénomène artistique en tant que tel³. Ce corpus d'œuvres apparaît pourtant comme l'une des portes d'entrée privilégiées pour étudier l'usage des tapisseries, mais aussi et surtout pour saisir les enjeux esthétiques de leur représentation, qui se veut le reflet d'une réflexion sophistiquée sur le feint, le riche et le support.

Pour mieux comprendre cette invention raphaélesque et mesurer la portée du phénomène dans son ensemble, il apparaît nécessaire de commencer par établir quelques parallèles entre l'usage des tapisseries réelles et l'émergence des tapisseries fictives. Cela permettra de mieux saisir les origines de cette transposition d'un médium à l'autre. Nous nous intéresserons ensuite à la renaissance du motif de la toile suspendue sur les voûtes ou *velum* à partir de substrats antiques, avant d'envisager les enjeux du véritable dispositif des tapisseries peintes sur les murs à partir de l'exemple inaugural de la salle de Constantin, qui a constitué une source d'inspiration inépuisable pour les artistes tout au long du Cinquecento.

DES TAPISSERIES RÉELLES AUX TAPISSERIES FICTIVES

Ces compositions peintes ne sont pas sans rappeler la tradition qui consistait à orner les salles d'apparat et les églises de véritables tapisseries à l'occasion de certaines fêtes pour en augmenter le caractère somptuaire et spectaculaire. Ces décors peints peuvent dès lors être considérés comme autant de témoins exceptionnels de l'engouement pour les décors éphémères tissés, de la façon dont ils s'inséraient dans les intérieurs et du sens qu'ils pouvaient revêtir.

Cette proximité entre tapisseries réelle et fictive ne s'arrête pas là. Dans la plupart des cas, les vraies tapisseries étaient suspendues devant des grands décors à fresque antérieurs – de manière provisoire, entièrement ou partiellement – qui recouvraient les murs le reste de l'année. C'était notamment le cas à la chapelle Sixtine, dont les tentures en trompe-l'œil peintes dans le registre inférieur étaient couvertes de véritables tapisseries à l'occasion de certaines festivités religieuses⁴ [fig. 1].

Témoignant de la volonté de marquer de son empreinte la plus grande et la plus importante chapelle vaticane, Léon X (1513-1521) entreprit de compléter le décor de la chapelle Sixtine avec *Les Actes des Apôtres*, dont il passa la commande à Raphaël probablement entre 1514 et 1515⁵. La chapelle papale étant déjà entièrement recouverte des murs au plafond par les fresques commandées par ses prédécesseurs (depuis Sixte IV jusqu'à Jules II), le pontife ne

chargea pas Raphaël de réaliser de nouvelles peintures, mais bien des cartons destinés à la confection d'un cycle de dix tapisseries tissées de 1516 à 1521 dans l'un des plus prestigieux ateliers flamands de l'époque, à savoir celui de Pieter van Aelst, fournisseur officiel des Habsbourg à Bruxelles.

Le défi était de taille pour le maître d'Urbino, au sens propre comme au sens figuré : il s'agissait ni plus ni moins d'appréhender un nouveau médium, et cela à une échelle colossale puisque les tapisseries et leurs bordures latérales devaient, selon toute vraisemblance, recouvrir l'ensemble du chœur, soit plus de la moitié de la chapelle qui mesure en tout et pour tout 40,93 mètres de long sur 13,41 mètres de large. Mais la conception des cartons constituait surtout l'occasion rêvée pour Raphaël d'apporter sa contribution à la gigantesque et prestigieuse *Cappella magna*. S'inscrivant sous les fresques des peintres du *Quattrocento* qui l'avaient précédé (à commencer par son maître, Pérugin, Domenico Ghirlandaio ou encore Sandro Botticelli), et même par-dessus le registre des tentures dorées en trompe-l'œil qu'elles venaient recouvrir, les tapisseries commandées à Raphaël lui offraient une chance de rivaliser avec ses illustres prédécesseurs, mais aussi avec son rival de l'époque, Michel-Ange, qui venait d'achever le spectaculaire décor de la voûte⁶. Ce dernier ayant refusé les directives de Jules II pour y représenter les apôtres initialement prévus par la commande, c'est Raphaël qui se chargea donc d'ajouter à l'ensemble les scènes de la vie des deux fondateurs de l'Église, saint Pierre et saint Paul⁷. De ce fait, il compléta finalement le programme de la chapelle qui comprenait déjà la Genèse, les sibylles et les prophètes sur la voûte, les Ancêtres du Christ dans les lunettes, les papes nichés entre les fenêtres, ainsi que le dialogue typologique entre les scènes de la vie du Christ et leur préfiguration dans celles de Moïse, peintes dans le registre médian.

Le degré de finition des cartons richement colorés, sans commune mesure dans l'œuvre du maître, témoigne de l'enjeu capital que revêtait une telle commande pour parer le chœur de la chapelle papale en plein cœur de la chrétienté. Comme l'a démontré Caroline Heering, l'essence même du geste ornemental qui consiste à couvrir un support doit se comprendre comme un moyen de « lui appliquer des marques, en prendre possession », pour mieux « l'embellir, le transformer et l'honorer »⁸. Pour Raphaël et Léon X, orner la chapelle Sixtine de somptueuses tapisseries revenait en d'autres termes à s'approprier les lieux marqués par les artistes et les pontifes qui les avaient précédés pour mieux l'honorer et s'autogratifier des honneurs qui les couvraient à leur tour.

L'importance du cycle se mesure aussi à son prix exorbitant : le pape aurait dépensé la faramineuse somme de 16 000 ducats, depuis la conception jusqu'à la fabrication en passant par le coût des luxueux matériaux et du transport entre Bruxelles et Rome, c'est-à-dire cinq fois la somme payée par Jules II à Michel-Ange pour les fresques de la voûte⁹. Fruit de la collaboration entre les plus grands peintres et liciers européens de leur temps,

le résultat final éblouissant ne manqua pas de susciter l'admiration des contemporains. Comme le rapporte avec enthousiasme Paris de Grassis, le maître de cérémonie du pontife, les « tapisseries très belles et précieuses » ont « stupéfié la chapelle tout entière » et « sont l'œuvre comparée à laquelle il n'existe rien de plus beau dans le monde »¹⁰. Non moins éloquent, Vasari raconte aussi :

Elles [les tapisseries] sont si merveilleusement exécutées qu'elles soulèvent l'admiration. Comment avec des fils a-t-on pu reproduire les cheveux et les barbes et la souplesse des chairs. Cela relève davantage du miracle que de l'habileté humaine. Les eaux, les animaux, les maisons sont tellement bien reproduits qu'ils semblent peints plutôt que tissés¹¹.

C'est la comparaison, pour ne pas dire une certaine forme de *paragone*, entre le textile et la peinture qui paraît ici fondamentale. Ainsi, l'émulation entre Michel-Ange et Raphaël prendrait en quelque sorte la forme d'une compétition entre les peintures de la voûte et les tapisseries suspendues aux murs. En effet, Raphaël renouvela complètement la conception traditionnelle des tapisseries en les traitant comme s'il s'agissait de peintures murales, caractérisées par la monumentalité des scènes et des figures disposées dans un espace tridimensionnel homogène¹². Contrastant ainsi avec l'opacité des tentures peintes qu'il vient recouvrir dans le registre inférieur de la chapelle, le cycle tissé nie le caractère bidimensionnel du support mural aussi bien que de son propre support textile pour conquérir la troisième dimension au même titre que les « fenêtres ouvertes » sur les histoires de Moïse et du Christ qui se déroulent en parallèle dans le registre supérieur. Ce rapprochement entre les fresques et les tapisseries s'observe particulièrement dans les fines moulures rougeâtres encadrant les scènes tissées qui renvoient au cadre de porphyre feint qui court autour de chacun des épisodes de l'Ancien et du Nouveau Testaments peints juste au-dessus¹³ [fig. 2].

Outre cette approche résolument novatrice du médium, qui constitue un tournant majeur dans l'histoire de la tapisserie, Raphaël adopta également une nouvelle manière de les disposer, de telle sorte que le cycle forme un bandeau continu le long des murs¹⁴. En plus d'être de forme et de taille similaires aux fresques, le textile se substitue donc intégralement à la peinture qu'il recouvre d'un bout à l'autre du chœur jusqu'aux piliers qui scandent fictivement les travées de la chapelle, eux aussi remplacés par leurs homologues tissés. Rehaussées ostensiblement du blason comportant les six *palle* rougeoyantes des Médicis, les bordures latérales qui viennent compléter la plupart des scènes du cycle permettent en outre d'occulter les chênes rouvres d'or qui composent les emblèmes familiaux des Della Rovere. Faussement brodés sur les soyeuses tentures peintes du temps de Sixte IV et garnissant par ailleurs les candélabres des pilastres, ces emblèmes sont également associés à Jules II – neveu de

Sixte IV –, à savoir les deux principaux papes ayant œuvré au décor de la chapelle Sixtine et que Léon X entend bien surpasser.

Véritable fil conducteur aux marges du décor, l'imagerie léonine se propage ainsi sur l'ensemble des bords du cycle, comme les têtes de lion qui ponctuent les angles des cadres imitant le porphyre rouge (en alternance avec des rosettes)¹⁵. De la fine bordure rouge aux montants latéraux, en passant par les faux bas-reliefs des bordures inférieures, chaque tenture est marquée du sceau de son commanditaire, on ne peut plus explicitement associé aux *Actes des Apôtres*. Lieu de monstration par excellence, le cadre exhibe l'iconographie porteuse d'un véritable discours panégyrique destiné à promouvoir et asseoir l'autorité papale.

En définitive, la proximité entre ces médiums – la peinture simulant le textile et les tapisseries imitant la peinture par-dessus – mena pour ainsi dire tout logiquement au développement des tapisseries peintes allant dès lors jusqu'à faire fusionner les supports (tissés et muraux). En effet, ce travail pour de vraies tapisseries et leur insertion dans un décor à fresque antérieur a incontestablement dû jouer un rôle dans l'élaboration d'une nouvelle formule illusionniste. Ce motif pictural a également pu être inspiré par le motif du voile, ou *velum*, déjà utilisé dans la peinture antique, dont on sait l'influence qu'elle exerça dans le travail du maître¹⁶. Rien d'étonnant donc à ce que les premières tapisseries fictives voient le jour dans l'atelier de Raphaël. Et on ne s'étonnera pas non plus qu'elles aient été créées plus ou moins au même moment que les cartons de tapisserie pour la chapelle Sixtine.

DES VELA TENDUS SUR LES PLAFONDS AUX TAPISSERIES SUSPENDUES SUR LES MURS

Avant d'être transposée sur les murs, la première adaptation du textile en peinture passe par la forme d'un *velum* suspendu fictivement sur les voûtes, comme nous le verrons dans la chambre d'Héliodore au palais apostolique, ainsi qu'à la villa Farnesina. Nous analyserons ici les enjeux de la (re)naissance du motif plafonnant, largement tributaire des modèles antiques dont il s'inspire. Cela permettra en outre de mieux saisir toute la portée de l'invention raphaélesque, réalisée pour la première fois sur les murs de la salle de Constantin, qui s'inscrit au confluent des réflexions menées de front sur les tapisseries réelles et sur les *vela* peints, et dont elle opère finalement la synthèse.

LES ARAZZI RIPORTATI SUR LES VOÛTES

LES TOILES PEINTES DE LA CHAMBRE D'HÉLIODORE

C'est un projet très proche chronologiquement, sinon contemporain du travail pour la chapelle Sixtine¹⁷, qui voit naître le premier motif de toile peinte. Il s'agit de la nouvelle campagne de décoration de la chambre d'Héliodore, à savoir la deuxième

stanza à recevoir un décor dans les appartements pontificaux. Raphaël, qui venait de prouver son talent dans la chambre de la Signature, entreprit de remplacer les premiers murs peints par Luca Signorelli et Bramantino, à la demande de Jules II. Une fois les fresques des parois achevées, au plus tôt en 1513 et probablement en 1514, Raphaël transforma l'ancienne voûte, vraisemblablement décorée par Baldassare Peruzzi¹⁸, pour l'adapter conformément à l'échelle et au style du maître, ainsi qu'à l'iconographie globale de la salle parachevée sous Léon X¹⁹ [fig. 3].

Du cadre initial qui subdivisait la voûte en huit sections, Raphaël ne conserva que la couronne centrale (encore ponctué de huit rosettes qui marquaient la naissance des moulures peintes) et quatre des nervures peintes. En réduisant le nombre de compartiments d'origine, il put ainsi doubler la superficie et l'ampleur des quatre épisodes tirés de la Genèse et de l'Exode qu'il restait à peindre, à savoir *Noé remerciant le Seigneur*, *Le Sacrifice d'Isaac*, *Le Buisson ardent* et *Le Songe de Jacob*²⁰. Le maître d'Urbino, qui dirigeait la réalisation des fresques exécutées par ses aides, prit alors le soin de se distancier subtilement de l'ancien décor par le traitement singulier qu'il réserva aux *storie*. Conçus comme des toiles feintes distinctement cernées d'une fine lisière noire, les *vela* qui servent de support aux scènes vétérotestamentaires sont ainsi tendus au centre de l'ossature héritée de la première voûte peinte. Créant un parfait palimpseste, les grandes pièces d'étoffe viennent donc recouvrir la quasi-totalité des précédentes fresques et marquent une nette distinction vis-à-vis des seuls vestiges qu'elles laissent à découvert, à savoir les nervures ornées de grotesques où s'entremêlent très clairement les feuilles de chêne des armes de Jules II della Rovere. Ainsi dissociée de l'ancienne architecture et de son commanditaire, la fausse toile devient le support d'une expression picturale autonome permettant de mieux affirmer son individualité et son indépendance, tout en se raccrochant littéralement au décor antérieur par l'intermédiaire des fins cordons rouges accrochés aux clous qui perforent fictivement les nervures peintes. Entre distance et continuité, entre tradition et innovation : telle est précisément l'essence même de cette (re)naissance du motif du *velum* peint sur les voûtes.

À l'impression de profondeur de la structure architectonique peinte répond le fond bleu saturé et totalement plat de la toile feinte contre laquelle se découpent les silhouettes des patriarches de l'Ancien Testament. Comme l'a noté Sylvia Ferino-Pagden, l'absence d'ambiance atmosphérique n'est pas sans rappeler le caractère quelque peu artificiel du ciel peint sur la voûte de la chapelle Sixtine. La composition, le canon des figures et les couleurs choisies par Raphaël sont en effet largement imputées à l'influence exercée par Michel-Ange après le dévoilement de son travail dans la *Cappella magna* en 1512²¹.

Hormis ce rapprochement déjà abondamment commenté dans la littérature, c'est le traitement et l'effet propres au dispositif du *velum* qui nous intéressent ici. De ce point de vue, le fond plat



2
Raphaël (conception), Pieter van Aelst (réalisation), *La Remise des clés à saint Pierre* (détail de la bordure, coin supérieur droit), v. 1516-1521, tapisserie, Cité du Vatican, Musei Vaticani.



3
Raphaël, *Chambre d'Héliodore* (voûte), v. 1512-1514, fresque, Cité du Vatican, Palazzo Apostolico.

s'accorde en réalité parfaitement avec la bidimensionalité du support textile tendu à l'horizontale entre les nervures illusionnistes. Dès lors qu'il s'affirme comme un objet matériel et amovible, le *velum* peut se définir comme un dispositif apparenté au *quadro riportato*. Désignant littéralement un «tableau rapporté» (ou reporté), cette appellation n'est pas pleinement satisfaisante pour recouvrir le champ de la tapisserie, puisqu'elle renvoie davantage à l'idée d'un faux tableau, panneau ou cadre mobile et ajouté dans un décor à fresque. Aussi, pour mieux souligner la filiation avec ce dispositif et néanmoins nuancer le caractère propre au textile feint, préférons-nous parler d'*arazzi riportati* – que l'on peut traduire par «tapisseries rapportées» –, comme les avait si justement qualifiées Giovan Pietro Bellori dans sa description des peintures de Raphaël au Vatican: «Queste quattro istorie sono finte in panni, ò vero arazzi riportati ed affissi alla vola frà spartimenti di chiaro oscuro, li quali sono di mano di Rafaëlle, mà cominciati avanti da altri Pittori²².» Telle une pièce rapportée, la toile feinte est ainsi comprise comme une variante des *quadri riportati*, qui consiste à être encadrée individuellement au sein d'un décor monumental, dont elle pourrait, à première vue, tout aussi bien se détacher. Mais l'autonomisation des *arazzi riportati* n'a de véritable sens que dans le rapport qu'ils entretiennent avec l'ensemble du système décoratif au sein duquel ils s'inscrivent.

À elle seule, l'idée des *tende* – pour reprendre le terme utilisé par Tom Henry et Paul Joannides – est d'ailleurs déjà porteuse de sens en soi²³. Cette signification, Frederick Hartt l'attribue au parallèle qu'établit le motif du textile porté sur la voûte avec la «tent of heaven», à l'image des drapés fréquemment déployés dans les absides et les coupes célestes dans les basiliques romaines ornées de mosaïques²⁴. Poussant l'interprétation plus loin encore, on pourrait également y voir une lointaine évocation du voile du sanctuaire qui, tel qu'il est décrit dans l'Exode, dissimulait le saint des saints au cœur du temple de Jérusalem. Or, comme le rapportent les Évangiles de Matthieu et de Marc, lorsque le Christ rendit son dernier souffle, «le voile du temple se déchira en deux, de haut en bas²⁵», tandis qu'il «se déchira par le milieu» juste avant que le Christ n'expire sur la croix, selon Luc²⁶. Dans tous les cas, le voile déchiré (*velum scissum*) peut être vu comme le symbole de la rupture opérée entre l'ancienne et la nouvelle alliance. Le choix des *vela* dans le changement de programme de la voûte de la *stanza* se comprend donc aisément comme un motif intermédiaire pour opérer la jonction entre les scènes de l'Ancien Testament et les épisodes sous-jacents auxquels elles sont reliées aussi bien d'un point de vue physique (par les clous) que typologique (par les thèmes). Reliées à la structure des arches qui encadrent les murs, les *tende* permettent de relire des scènes préexistantes dans les lunettes à la lumière de la relation typologique qu'elles entretiennent désormais avec les épisodes ajoutés sur la voûte. Ce faisant, les manifestations théophaniques dont sont témoins les quatre patriarches de l'Ancien

Testament (Moïse, Noé, Abraham et Jacob) apparaissent comme autant de promesses de la protection divine qui sera apportée à l'Église tout au long de l'histoire, depuis les récits bibliques (*Héliodore chassé du temple* et *La Délivrance de saint Pierre*), les débuts de la chrétienté (*La Rencontre de Léon I^{er} avec Attila*) jusqu'à son histoire plus récente (*La Messe de Bolsena*)²⁷. Avec pour fondement le soubassement peuplé de cariatides qui personnifient les bénéfices du bon gouvernement papal, le programme iconographique complété par Léon X transforme les préoccupations politiques de Jules II en un thème plus universel, parfaitement approprié aux audiences du pape dans cette salle²⁸.

En plus de commenter les thèmes traités par le précédent pape, le décor de la voûte de la chambre d'Héliodore se rapporte également à celui de la chapelle Sixtine. Outre le rapprochement stylistique évident entre les fresques, c'est au travers des toiles fictives que Raphaël se réfère explicitement à son modèle à la chapelle Sixtine, là où il entrera plus directement encore en concurrence avec Michel-Ange par le biais des véritables tapisseries commandées probablement plus ou moins au même moment. Suivant le même principe de recouvrement de l'ancien décor pour mieux le parer de nouveaux atours plus somptueux encore, la tapisserie réelle ou feinte semble être un médium de prédilection pour recouvrir et donc dominer, orner et donc honorer.

LES VELA DE LA VILLA FARNESINA

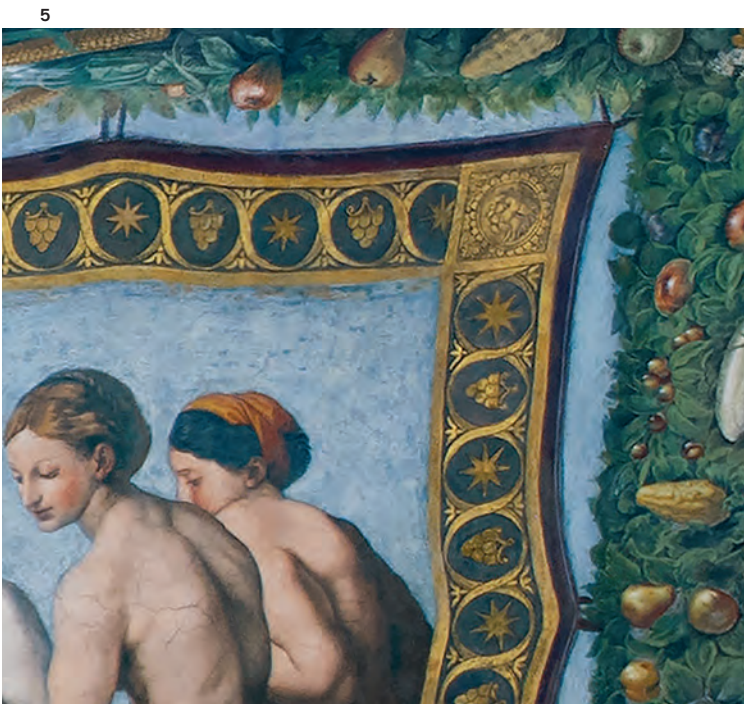
Après les expériences menées au Vatican, Raphaël et ses collaborateurs ont une nouvelle fois utilisé la solution illusionniste du *velum*, entre 1517 et 1518, dans la loggia de Psyché à la villa Farnesina [fig. 4]. Agostino Chigi, le richissime banquier et trésorier de la papauté, commanda une partie des fresques qui ornent sa *villa suburbana* en prévision des célébrations pour son mariage avec Francesca Ordeaschi. C'est donc dans cette pièce d'apparat que Raphaël usa d'ingéniosité pour relier l'histoire du couple mythologique à celle des futurs époux Chigi.

Ouverte sur l'extérieur par cinq baies en arc plein cintre, la loggia qui servait d'entrée à la demeure simule une pergola pour mieux opérer la transition entre les jardins extérieurs et l'architecture intérieure de la villa. Suivant les nervures de la voûte, d'opulentes guirlandes végétales, peintes par Giovanni da Udine, découpent le treillage en autant de sections qui laissent découvrir un ciel bleu azur. Tendues au centre de l'armature de cette tonnelle, deux toiles feintes représentent *Le Conseil* et *Le Banquet des dieux* réunis pour les noces d'Amour et Psyché.

Le dispositif du *velum* intégré dans le décor horticole permet de dissocier, hiérarchiser et introduire différents niveaux de narration entre les différentes parties du décor. Tandis que les dix pendentifs évoquent les épreuves infligées au divin Amour et à la mortelle Psyché, les écoinçons au-dessus des lunettes, peuplés de *putti* qui ont désarmé les divinités mythologiques de leurs attributs, signalent le triomphe de l'amour qui les a tous conquis. Le climat



4
Raphaël, *Le Conseil des dieux et Le Banquet des dieux* (vue d'ensemble de la voûte), v. 1517-1519, fresque, Rome, Villa Farnesina.



5
Raphaël, *Le Banquet des dieux* (détail de la voûte), v. 1517-1519, fresque, Rome, Villa Farnesina.

de l'histoire présentée, acceptée, puis célébrée par les dieux au sommet de la voûte est quant à lui isolé par le traitement formel faussement tissé qui lui est réservé. La bordure du *velum* signale discrètement qu'il s'agit d'un support textile et forme en même temps une sorte de cadre autour des scènes [fig. 5]. Ce dernier crée une disjonction entre la réunion festive des dieux et les figures disséminées dans les voûtains de la pergola. Pourtant les scènes faussement tissées se déroulent, elles aussi, dans les cieux, comme l'indiquent les nuages que foulent les divinités et le bleu du ciel derrière eux, qui se confond d'ailleurs avec les percées bleu azuré du ciel au travers de la tonnelle ajourée.

L'explication de ce jeu entre confusion et séparation des registres déployés tous deux dans les cieux est généralement réduite à sa plus simple expression pragmatique. Ainsi disposés au sommet de la voûte, les *arazzi riportati*, tels des «tableaux» rapportés et traités indépendamment de la perspective du décor, permettraient d'éviter les problèmes de construction et les effets peu «crédibles» qu'engendre une vision verticale abrupte *di sotto in su*²⁹. Mais le véritable enjeu du dispositif est pourtant à chercher ailleurs. La toile feinte comme *quadro* ou *arazzo riportato* est en effet utilisée pour dépeindre non pas un nombre restreint de figures isolées—comme dans les voûtains—, mais bien des scènes historiées s'insérant dans un plus large contexte de narration.

Or, le point de vue *di sotto in su* ne convient pas à un tel déploiement narratif. Il suffit pour s'en convaincre de convoquer certains exemples emblématiques de cette technique, comme les *putti* accrochés à la rambarde de l'oculus peint par Andrea Mantegna dans la chambre des Époux du Palazzo Ducale à Mantoue (1465-1474); les anges de Melozzo da Forlì en suspension dans la coupole de la Sagrestia di San Marco à Loreto (1484-1493); les angelots réalisés au centre de la voûte de la chambre de la Signature par Sodoma (1508-1509); ou encore la figure de *Dieu créant le monde* au centre de la coupole de la chapelle Chigi conçue par Raphaël lui-même à la basilique Santa Maria del Popolo (1516). On peut donc conclure à propos du *velum* qu'il s'agit d'une formule ingénieuse permettant d'introduire plus de variété en diversifiant les matériaux, les supports et les niveaux de réalité au sein d'un vaste décor à fresque.

De plus, dans le contexte de la villa Farnesina, l'imitation des toiles feintes doit surtout se comprendre comme un phénomène de pérennisation d'une structure temporaire, telle qu'elle aurait pu être dressée dans le jardin à l'occasion du mariage d'Agostino Chigi, dont les festivités se sont déroulées au cours de l'été 1519 à la villa même³⁰. Tout en protégeant les invités des rayons d'un soleil imaginaire, les grandes étoffes historiées soulignent le faste et la richesse du propriétaire des lieux. Et le parallèle avec l'histoire d'amour du banquier et sa femme ne s'arrête pas là, puisque les toiles sont bordées, pour ne pas dire brodées, d'une lisière rehaussée de motifs guillochés où s'entremêlent les six *monti* et l'étoile des armoiries de Chigi³¹.

Ainsi, là où les *arazzi riportati* de la chambre d'Héliodore permettaient de se dissocier de l'ancien carcan ornemental marqué des armes du précédent pape, les *vela* de la Farnesina servent, *a contrario*, à associer la réalité du commanditaire à la fiction des toiles historiées. L'analogie entre Francesca Ordeaschi, fille d'un simple marchand, et Psyché, pauvre mortelle dont s'est épris le dieu Amour, est aussi évidente que le parallèle entre cette divinité appartenant à la sphère céleste et Agostino dit le Magnifique, l'un des plus éminents représentants de la haute société romaine³². Alors que les pendentifs rappellent les péripéties du couple difficilement accepté par la famille Chigi en raison de la différence de statut social, les toiles peintes exaltent l'heureux dénouement de l'histoire d'amour, avant que les convives ne se réunissent, à l'image des dieux olympiens, pour partager le banquet matrimonial. Le seuil d'entrée de la villa à peine franchi, les *vela* dévoilent ainsi aux invités du banquier «le récit fabuleusement revisité de sa propre histoire transposée sur le mythe³³».

La structure à laquelle les toiles feintes sont nouées évoque elle aussi la condition des propriétaires du lieu. En effet, dans l'une des riches guirlandes végétales se cache une référence sexuelle à peine dissimulée: une figue pénétrée par une courge que pointe Mercure dans le pendentif. Comme l'a démontré Philippe Morel, ce symbole phallique se réfère à Priape, qui est à la fois le gardien des jardins et le protecteur de la fertilité des commanditaires³⁴. Il s'agit très probablement d'une référence à la paternité d'Agostino Chigi, à qui Francesca donna deux fils héritiers entre 1518 et 1519. Leur mariage venait donc non seulement officialiser l'union entre Agostino et sa maîtresse, à laquelle font écho les *arazzi riportati*, mais aussi et surtout légitimer sa progéniture. Avec la bordure des fausses tentures, c'est finalement l'ensemble du dispositif d'encadrement qui permet de relire et d'actualiser la trame du décor tout entier à la lumière des liens étroits qu'il tisse avec l'histoire personnelle du mécène qu'il met en scène.

LES TAPISSERIES PEINTES SUR LES MURS DE LA SALLE DE CONSTANTIN

Après avoir expérimenté le motif du *velum* dans la chambre d'Héliodore, puis à la Villa Farnesina, Raphaël et son équipe emmenée par Giulio Romano utilisent une nouvelle fois le dispositif du textile feint, mais de manière bien différente cette fois, dans la salle de Constantin, la dernière *stanza* des appartements pontificaux à recevoir un décor [fig. 6]. Commandée à Raphaël par Léon X en 1519, la conception du décor fut interrompue d'abord par la mort prématurée du peintre en avril 1520, suivie de celle du pape l'année suivante, signant l'arrêt momentané des travaux durant le court pontificat de son successeur hostile au mécénat, Adrien VI (1522-1523). Le chantier, principalement exécuté par Giulio Romano et Gian Francesco Penni, reprit de plus belle avec l'arrivée d'un autre Médicis sur le trône de saint Pierre, Clément VII (1523-1534)³⁵.

Le système décoratif mis en place dans la salle de Constantin se complexifie: il n'est plus question d'arc-cadres perçant fictivement les murs comme dans les autres chambres des appartements, ni même de fausses toiles tendues au plafond comme celles de la chambre d'Héliodore³⁶, mais bel et bien de tapisseries peintes couvrant les murs. Occupant près du double de la superficie des trois premières *stanze*, la longue salle rectangulaire se distingue d'autant plus des autres chambres voûtées qu'à l'origine, elle était couverte d'un plafond à caissons doré et orné des emblèmes de Léon X³⁷. Avant que le plafond en bois ne soit remplacé par l'actuelle voûte maçonnée et peinte dans les années 1580, les tapisseries monumentales semblaient être directement suspendues sous les poutres horizontales supportées fictivement par les cariatides qui les flanquent. Ainsi déplacés des plafonds sur les murs, les faux textiles ne semblent plus tamiser la lumière, mais occultent complètement les murs qu'ils semblent recouvrir. Déroulées sur les parois comme lorsqu'on les suspendait pour magnifier certaines célébrations, les tapisseries peintes dénotent tout le luxe et le prestige que confère le matériau onéreux qu'elles imitent, à l'instar de celles conçues par Raphaël et exposées pour la première fois dans la chapelle Sixtine en décembre 1519, soit précisément alors que le pape lui commanda le décor de la salle de Constantin.

Donnant son nom actuel à la salle des audiences du pape, le thème des quatre grandes tapisseries qui ornent les murs est inspiré par la vie de Constantin, le premier empereur romain chrétien. Mettant en scène le triomphe de la foi chrétienne sur le paganisme, elles représentent successivement *La Vision de la Croix* qui annonce à Constantin sa future victoire sur Maxence lors de *La Bataille du pont Milvius*, suivie par *Le Baptême de Constantin* et enfin la légendaire *Donation de Rome*, symbole de la passation de pouvoir de l'Empire au nouvel État pontifical. Chacune de ces histoires impériales est encadrée de structures architectoniques comprenant des niches où trône une série de papes des débuts de la chrétienté sous un baldaquin, accompagnés par des anges. Les souverains pontifes sont eux-mêmes flanqués de vertus personnifiées et d'autres figures allégoriques reposant sur le piédestal des pilastres qui, avec l'aide des cariatides, soutiennent la corniche qui devait courir directement sous l'ancien plafond. Les poses nonchalantes de ces figures de «chair» indiquent toutefois que leur rôle ne consiste pas tant à supporter l'architecture qu'à porter les emblèmes et les banderoles exposant les devises des commanditaires dont elles sont le faire-valoir. Le système décoratif est enfin pourvu d'un soubassement de marbre feint qui donne de la hauteur aux scènes héroïques. Flanqués d'une paire de cariatides marmoréennes, les reliefs imitant le bronze, qui rehausse ce socle, complètent enfin l'ensemble peint en illustrant les campagnes militaires de Constantin et l'histoire de sa conversion au christianisme.

SYMBOLE DU POUVOIR ET POUVOIR SYMBOLIQUE DES TAPISSERIES FEINTES

Pour expliquer l'usage inédit de la tapisserie fictive à une telle échelle monumentale, la littérature scientifique invoque souvent des raisons pragmatiques d'ordre financier ou relatives à la composition. D'un point de vue économique, le schéma peint offrirait une alternative moins coûteuse en regard du prix exorbitant des véritables tapisseries³⁸. De plus, les tapisseries feintes constitueraient un mode de composition alternatif à la perspective centrale, inspiré par les bas-reliefs de bataille sculptés sur les sarcophages antiques³⁹. En optant pour les tapisseries fictives, «Raphaël évitait ainsi des contradictions entre l'espace pictural des scènes narratives et l'architecture des trônes, qui possèdent des systèmes perspectifs distincts⁴⁰». De la même façon que le *velum* suspendu au plafond est avant tout perçu comme une alternative aux raccourcis *di sotto in su*, la tapisserie pendue au mur serait d'abord une réponse au problème posé par les changements de perspective d'une partie du décor à l'autre⁴¹. Or, s'il est vrai que le textile permet de dérouler une longue scène narrative sans s'encombrer du point de fuite qu'impliquerait un cadre architectural, comme cela s'observe particulièrement bien dans *La Bataille du pont Milvius* sur le long mur méridional, la nature paysagère de l'événement dépeint en pleine campagne romaine permet déjà en soi d'éviter cette contrainte. L'intérêt et toute la richesse de l'alternance d'un médium feint par rapport à l'autre—soit le face-à-face entre l'architecture et le tissu peints—résident donc moins dans sa dimension pratique que dans sa portée symbolique.

La tapisserie feinte intégrée dans un décor architecturé permet en effet d'instaurer différents niveaux de réalité au sein du système décoratif. Les parois contre lesquelles le cycle de Constantin feint d'être suspendu ne semblent pas assez larges pour servir de support au plein déploiement des gigantesques scènes. Les bords de la tapisserie viennent ainsi s'enrouler contre les pilastres qui flanquent les niches où siègent les papes [fig. 7]. La proximité plastique entre ces deux registres tend d'abord à indiquer une certaine forme de continuité entre la grandeur de l'Empire et celle du Saint-Siège ainsi associée. Mais l'impétueuse rencontre de la souplesse du tissu qui se plie au contact de la rigidité de la pierre semble davantage marquer la supériorité de la papauté, immobile et immuable, sur la Rome impériale, mobile et meuble⁴². Cette domination vis-à-vis des scènes constantiniennes fléchissant littéralement sous le poids du pouvoir pontifical s'observe par ailleurs au niveau des larges bordures supérieures qui exhibent les *imprese* et les *motti* de Léon X et de Clément VII, selon les phases du chantier dont ils ont eu la responsabilité à tour de rôle⁴³.

La fluidité de la tapisserie horizontale ne fait donc pas le poids face au solide alignement vertical que forment le couple de cariatides du soubassement de faux marbre, le groupe niché et les cariatides animées qui les surmontent. Ensemble,



6
 Raphaël (conception), Giulio Romano
 et Gian Francesco Penni (réalisation), *Salle
 de Constantin*, 1519-1524, Cité du Vatican,
 Palazzo Apostolico.

7
Raphaël, *Allégorie de la Justice* (détail de la salle de Constantin), 1519-1520, Cité du Vatican, Palazzo Apostolico.



ils renforcent l'assise du pape, représenté «au vif» malgré les apparences sculpturales de la niche, pour mieux asseoir – au sens propre comme au sens figuré – l'autorité temporelle du Vicaire du Christ. L'effet de présence de ces figures devait être d'autant plus saisissant que le pape Léon X s'était lui-même, et après lui Clément VII, fait représenter sous les traits de Clément I^{er} (à droite du *Baptême de Constantin*) et de Léon le Grand (à droite de *La Vision de la Croix*)⁴⁴. La touche finale devait être apportée au «tableau» lorsque le pontife en chair et en os siégeait lui aussi sous un dais à la suite des héritiers du trône de saint Pierre, à l'occasion des réceptions semi-privées ou des audiences semi-publiques qui se déroulaient dans la salle⁴⁵.

On peut d'ailleurs imaginer l'effet que le programme iconographique devait par exemple produire sur les ambassadeurs allemands, attendant «un peu plus que nécessaire» leur entrevue avec le pape dans cette salle terminée peu de temps après les affronts de Martin Luther, contestant l'autorité temporelle de l'Église ici exaltée⁴⁶. Cela n'a pas empêché les lansquenets de Charles Quint d'écrocher les visages de certains papes représentés dans les *stanze*, dont la salle de Constantin, lorsque Rome fut mise à sac en 1527, soit trois ans à peine après l'achèvement du décor. Ces violences à l'encontre des fresques témoignent finalement de la puissance de ces représentations, que ce soit par le sentiment hostile qu'elles ont provoqué chez les réformateurs ayant également gravé le nom de Luther sur *La Dispute du Saint-Sacrement* dans la chambre de la Signature, ou par l'admiration qu'elles ont suscitée chez les artistes qui ont ensuite gravé leur nom pour littéralement s'inscrire aux côtés du «divin» Raphaël⁴⁷.

OPACITÉ DU SUPPORT ET RÉFLEXIVITÉ DU DÉCOR: LE PARADOXE VISUEL DES ARAZZI RIPORTATI

Revenons à la présence accrue des figures périphériques qui envahissent l'espace du spectateur et contrastent en outre avec la mise à distance des tapisseries feintes qu'elles enserrent. Les gestes et les attributs protubérants des allégories débordent allègrement devant le champ où se déploient les tapisseries pour mieux souligner la différence de plan et donc de statut entre les deux registres ainsi hiérarchisés. Alors que les groupes qui peuplent les niches opèrent la transition avec le temps présent au moment où le pape s'adresse à ses interlocuteurs, les scènes de Constantin se voient reléguées dans le temps du récit historique. À la transitivité illusionniste du décor marginal répond donc la réflexivité du dispositif central, qui participe de sa propre mise à distance⁴⁸.

Cette dimension réflexive est largement tributaire de l'opacité du support mise en évidence par les inflexions du textile provoquées par l'accrochage fictif des tapisseries à la corniche et par les enroulements des bords latéraux contre les niches. En effet, contrairement au traditionnel cadre d'architecture peinte servant de bord extérieur qui ouvre sur la *storia*, les bordures de la tapisserie ne

se contentent pas de courir autour de la représentation: elles signalent qu'il s'agit d'un tissu sur toute la surface qu'elle délimite. La tapisserie peinte ne se présente plus telle une «fenêtre ouverte» transparente par laquelle regarder la *storia* percée de manière illusionniste *au-delà* du mur. Dissocié de la paroi, le textile feint s'apparente à un objet opaque devant le support mural fermé, réaffirmé, mais paradoxalement voilé. Ainsi révélée par ses bordures, la tapisserie affirme la matérialité du support, le rendu tactile mais factice du tissu. Mais avant d'explorer plus avant les implications d'un tel procédé, il convient de s'arrêter un instant sur le caractère proprement matériel du textile feint, de sa conception et de ses implications.

La dimension tactile du support textile ne contamine pourtant pas le reste de la surface des *storie* qui est totalement dénuée de plis ou d'une quelconque trame faussement tissée. C'est ce qui fait dire à Jacob Hess, également sur base des dessins préparatoires, que l'idée des tapisseries n'était pas prévue à l'origine et que ce dispositif a dû être ajouté *a posteriori* aux marges des histoires de Constantin⁴⁹. Cependant, cet argument n'est pas réellement pertinent dans la mesure où il n'est pas non plus possible de déceler la texture du tissu des deux premiers exemples de *velum* peint dans la chambre d'Héliodore et à la villa Farnesina (indépendamment des bords qui les rattachent au reste du décor). Il faudra d'ailleurs attendre la seconde moitié du XVI^e siècle pour voir apparaître certaines représentations où la scène centrale semble quelque peu affectée par l'effet du textile⁵⁰.

Quant au fait d'exclure les tapisseries du schéma initialement conçu pour la salle sur la base de leur absence dans les dessins préparatoires, il conviendrait également de nuancer ce point de vue qu'adopte encore Jacob Hess⁵¹. On conserve en effet un *modello* mis au carreau de *La Bataille de Constantin* attribué à Gian Francesco Penni, qui comporte exceptionnellement l'ébauche d'un cadre architectural autour de la composition. S'il est vrai que ce dernier ne semble pas indiquer de bords enroulés au contact des pilastres, cela ne signifie pas pour autant que les tapisseries n'étaient pas prévues. Aucun des dessins conservés pour la chambre d'Héliodore, ni même pour la loggia de Psyché, ne laissait par exemple présager l'intention de l'artiste de faire figurer les scènes narratives sur des toiles suspendues. La simulation du textile ne se manifestera dans les études préliminaires qu'au moment de la diffusion du motif après la mort du maître d'Urbino.

Les études récentes, à commencer par les dernières restaurations de la salle tout juste clôturées en mai 2020, tendent à confirmer l'intervention de Raphaël. Elles ont déjà permis de valider l'attribution de deux figures allégoriques peintes, la *Justice* et la *Comitas*, à la main du maître⁵². Bien qu'aucune preuve tangible ne permette d'attribuer avec certitude la paternité du système décoratif à Raphaël, il paraît peu probable que le maître ait commencé la réalisation à fresque sans avoir une idée de l'agencement du décor dans son ensemble⁵³. On peine également à imaginer, le cas échéant, que

toutes les implications symboliques qui résultent de la confrontation entre le registre architecturé et la partie tissée du décor n'aient pas été envisagées dès la conception du programme.

Il existe cependant un indice qui n'a, semble-t-il, jusqu'à présent pas retenu l'attention des chercheurs et qui, à notre sens, laisse à penser que le motif de la tapisserie a été conçu avant l'exécution des fresques. Cette indication se trouve dans un dessin attribué tantôt à Raphaël, tantôt à Giulio Romano⁵⁴ [fig. 8]. Conservée à Berlin, cette étude d'un *putto* exhibant le gigantesque anneau médicéen serti d'un diamant s'apparente fortement aux *putti* qui brandissent le même emblème de part et d'autre de *La Donation de Rome* [fig. 9 et 10]. Bien que ce bambin en particulier ne figure pas dans la fresque, sa pose, similaire à celle des *putti* reposant sur la corniche avec un pied projeté vers l'espace du spectateur, suggère fortement que ce dessin a été réalisé dans le cadre du décor de la salle de Constantin⁵⁵. Pour contrebalancer le poids de son corps déséquilibré, le *putto* se raccroche à un élément invisible et indéfinissable sur le dessin, qui dissimule partiellement sa main gauche. Il pourrait donc s'agir d'un morceau d'étoffe comme ceux que manipulent les autres angelots virevoltant autour de la tapisserie centrale du mur nord de la salle. Si notre intention n'est pas de vouloir attribuer à tout prix la conception de la tapisserie à Raphaël, ce dessin atteste somme toute que l'idée des tapisseries serait née dans l'environnement proche du maître au moment de l'élaboration du décor et non *a posteriori*.

Loin d'être un simple détail anecdotique, les angelots présents dans la composition participent de manière significative aux sens que revêt le système décoratif de la salle de Constantin. Pour mieux comprendre le rôle joué par ces *putti*, il convient d'abord de définir leur statut. Parmi les différents types de *putti* que Caroline Heering désigne comme autant d'«ornements en action»⁵⁶, les *putti reggitemma*, c'est-à-dire porteurs d'emblèmes, comme ceux en marge de *La Donation de Constantin*, «se chargent de rendre présente, dans l'instantanéité de leurs gestes amoureux, la chose représentée (personne, lignée, institution, etc.)», en l'occurrence, le ou les papes Médicis⁵⁷. Les autres *putti* voltigeant librement touchent, portent ou retroussent la tapisserie. Ensemble, ils soulignent la nature temporaire des tapisseries, dont le propre est d'être manipulées, décrochées et changées au gré des circonstances. Tout comme les tapisseries déployées périodiquement qu'imitent ici la peinture, les *putti* «témoignent du caractère éphémère du geste ornemental, déplié dans le temps, qui consiste à orner un support»⁵⁸. Leur action rappelle la manière dont l'instauration du pouvoir temporel de l'Église va en quelque sorte déposer l'Empire romain, comme l'illustre le thème central de *La Donation de Rome* par Constantin, à savoir l'acte légendaire qui légitimerait l'autorité politique des États pontificaux. À ce titre, les *putti* endossent une fonction que Bertrand Prévost qualifie d'«extensive» ou «territorialisante»: par leur jeu facétieux, ils permettent d'instaurer un espace autant qu'unedynamiqued'appropriationspatiale⁵⁹.

En d'autres termes, «ils localisent, ils territorialisent, ils instaurent une dimension, c'est-à-dire qu'ils font du site ou du lieu, du territoire un acte»⁶⁰. À l'intervalle entre l'acte de la donation de Rome aux mains de Sylvestre I^{er} et les papes confinés sous leur baldaquin, ils assurent le passage symbolique d'un registre historique et sémantique à l'autre.

L'intérêt des *putti* qui s'activent dans les «coulisses» de l'histoire réside par ailleurs dans leur capacité à dévoiler le revers de la tapisserie, l'envers du décor. Mais que révèlent au juste ces *putti* espiègles? Le fond obscur et indéterminé qu'ils dévoilent n'est autre que le mur perçu à contre-jour au-dessus des fenêtres et de la cheminée, d'où émanent les principales sources de lumière de la salle. L'ombre portée de la tapisserie, comme celle des *putti*, leur confère une forte présence entre la paroi devant laquelle ils se situent et l'espace du spectateur dans lequel ils semblent faire irruption. Ils rendent non seulement visible l'opacité du support mural, mais aussi la bidimensionnalité du support textile dont l'ombre se projette là où les bambins retroussent la tapisserie. Ils lèvent ainsi littéralement le voile sur le secret de l'acte de la représentation.

À la transparence du fond comme condition nécessaire pour faire advenir la présence mimétique de la représentation se substitue l'opacité du support surface qui réfléchit sa propre présence en tant qu'image⁶¹. La tapisserie feinte devient ainsi le lieu d'une méta-représentation: la fiction se dénonce, elle dévoile l'illusion picturale, elle révèle le fonctionnement autoréférentiel du dispositif qui s'avoue comme tel au seuil de la représentation. Comme le dirait Louis Marin, elle «se présente représentant quelque chose»⁶². Ses propos sur le trompe-l'œil, qui «excède ses règles et sa loi en les retournant contre elles-mêmes, par leurs moyens propres», peuvent très bien s'appliquer à la tapisserie peinte, qui «dévoile dans la représentation le secret même de la représentation»⁶³.

Dans cette perspective, c'est finalement moins l'histoire de Constantin qui est donnée à voir, que la tapisserie qui *re-présente* la *storia*, autoproclamant par là le statut artificiel de la représentation. Toutefois, si la *storia* au centre de la toile perd sa valeur transparente en regard de la visibilité et de son support, ce même support faussement tissé possède tout à la fois une forte valeur transitive. Car avant de *se présenter représentant* quelque chose, la tapisserie feinte *représente* quelque chose, la chose tissée comme objet même de la représentation. Dans cette optique, les bords enroulés peuvent également être compris comme un excès de transparence mimétique (l'enroulement en trompe-l'œil excédant le plan de la représentation), tout en retournant – littéralement – les bords de la représentation. C'est donc dans un dernier mouvement réflexif que ces tentures enroulées dévoilent les conditions et les procédés mêmes de leur présentation, ou plus exactement de la *re-présentation* des tapisseries en peinture.

La duperie de l'illusionnisme ainsi révélée par les bords de la tapisserie constitue donc un second trompe-l'œil de façon paradoxale. Comme



8
Raphaël ou Giulio Romano (attribué à), «*Putto*» avec l'anneau des Médicis, v. 1520, dessin préparatoire, Berlin, Staatliche Museen, Preußischer Kulturbesitz, Kupfertischkabinett.

9
Giulio Romano, *La Donation de Constantin*, v. 1524, fresque, Cité du Vatican, Palazzo Apostolico.

10
Giulio Romano, *La Donation de Constantin* (détail), v. 1524, fresque, Cité du Vatican, Palazzo Apostolico.

le rappelle Catherine Dumont, «tout trompe-l’œil est, en lui-même, paradoxal, car il est le signe d’une peinture vériste qui prétend faire croire qu’elle peut se substituer au modèle représenté⁶⁴». Toutefois, lorsqu’il est «employé au sens doublement paradoxal du terme», cela signifie qu’après avoir prétendu être le modèle lui-même, [il] renonce à produire cette impression passagère pour viser à un effet décoratif durable» pour finalement parvenir «au statut d’œuvre d’art»⁶⁵. Comme le résume bien Philippe Morel, il s’agit d’«une accentuation voire d’un redoublement de l’illusion», qui finit «par s’autoreprésenter» dans cette dynamique d’un art de l’art qui marque la période, l’imitation glissant de l’image d’une réalité naturelle immédiate à la reproduction d’un artefact renvoyant lui-même à la nature»⁶⁶. Aussi, le décor s’inscrit-t-il dans une sorte de jeu d’ambiguïté ouvrant la voie à l’art du Cinquecento qui trouvera dans cette salle une source d’inspiration considérable⁶⁷.

CONCLUSION

Si Raphaël succombe prématurément des suites d’une fièvre soudaine, sans avoir vu le résultat final de la chambre de Constantin, le motif de la tapisserie feinte ne disparaît pas pour autant avec lui. Au contraire, il est désormais promis à un riche avenir, jusqu’à même devenir l’un des parangons des systèmes décoratifs maniéristes. Bien qu’il s’agisse d’un procédé pictural particulièrement utilisé dans la seconde moitié du XVI^e siècle, la tapisserie feinte n’en demeure pas moins une solution renaissante (ré) inventée au début du Cinquecento. Le motif naît de la conjonction d’une série d’événements survenus, aux alentours de 1514-1515, dans la pratique de Raphaël. L’artiste se voit alors successivement, sinon simultanément, confier la charge du renouvellement du décor de la chambre d’Héliodore (sa voûte en particulier) et du projet pour réaliser les tapisseries de la chapelle Sixtine, en même temps qu’il est nommé préfet des antiquités par la papauté. Aussi, l’apparition des tapisseries feintes est-elle étroitement liée à la proximité et à l’intérêt croissant que développe le maître au contact des décors antiques, mais aussi à la réflexion qu’il mène sur les tapisseries réelles et leur insertion dans un vaste ensemble peint.

Cette résurgence de la tapisserie comme support historié passe dans un premier temps par le motif du *velum* directement emprunté aux textiles feints, qu’ils soient peints ou stuqués, qui couvraient les voûtes romaines. Gagnant progressivement en souplesse, les tissus relativement raides tendus sur les voûtes envahissent ensuite l’espace des murs pour simuler de véritables tapisseries de manière illusionniste.

Mais la trouvaille du maître et de ses collaborateurs était, semble-t-il, si révolutionnaire, qu’il fallut curieusement attendre quelques années, voire quelques décennies, avant que l’on assiste à la diffusion et au déploiement de toutes les potentialités déjà latentes dans les premiers exemples que nous venons d’envisager. Le sac de Rome de 1527 et

la dispersion des artistes et des mécènes en Italie et dans le reste de l’Europe n’est sans doute pas étrangère à cette temporisation momentanée. Le dispositif refait d’abord surface dans les palais et villas de Rome avant de conquérir, vers le milieu du XVI^e siècle, la sphère religieuse dans laquelle il s’épanouira tout autant que dans le contexte profane qui l’a vu naître. Si l’épisode traumatique du sac de la ville a, semble-t-il, ralenti la diffusion du motif réalisé pour la première fois dans la salle de Constantin par les héritiers de l’atelier de Raphaël après sa mort, les années 1540-1550 constituent un moment charnière qui donnera une nouvelle impulsion à l’invention raphaélesque.

Outre les dimensions pragmatiques ou économiques entre autres liées au moindre coût de la peinture en regard du prix exorbitant des véritables tapisseries, l’engouement pour ce procédé pictural réside plus vraisemblablement dans la manifestation d’une expression artistique plus «vivante» et dynamique. Elle instaure en effet des jeux de contraste intéressants qui opposent par exemple l’architecture au tissu, la robustesse à la fluidité ou le solide au mou, le pérenne à l’éphémère. Induisant une plus grande diversité et une certaine variété au sein des décors, les tapisseries feintes permettent ainsi d’introduire différents niveaux de réalité et de compréhension des ensembles monumentaux. Mais au-delà de ces qualités formelles et des réflexions méta-picturales corollaires, le principal intérêt d’imiter un décor prestigieux et onéreux réside dans sa capacité à devenir vecteur de sens, tel un «tissu de signes» – pour filer la métaphore – destiné à mettre en valeur et glorifier le sujet et le commanditaire de l’œuvre. Car plus qu’une simple réflexion du décor sur lui-même, le tissu factice peut également se situer au carrefour d’enjeux plus symboliques avec le contenu et la signification du programme iconologique.

Notes

1 PLINE L’ANCIEN, t. 1, livre XXXV, 64, p. 473.
2 VASARI, 2005, livre VIII, p. 343. La fresque, si tant est qu’elle ait existé, n’est plus visible dans les Loges du Vatican (1518-1519).
3 On mentionnera cependant une exception, à savoir un bref article quelque peu daté, mais qui mérite d’avoir fait la lumière sur le phénomène appréhendé dans une perspective globale : REINHARDT, 1974, p. 285-296. Le dispositif a par ailleurs retenu l’attention éparse de certains chercheurs, parmi lesquels on citera : BLUNT, 1959, p. 322-323 ; SANDSTRÖM, 1963, p. 125-127 ; DUMONT, 1973, p. 14-15 ; KLIEMANN, ROHLMANN, 2004, p. 21 ; MOREL, 2008, *passim* ; WEDDIGEN (éd.), 2011.
4 Le témoignage de Paris de Grassis, le maître de cérémonie du pape, nous apprend que les sept premières tentures qui avaient déjà été tissées (hormis *La Lapidation de saint Étienne, Saint Paul en prison* et *La Prédication de saint Paul à Athènes*) ont été exposées pour la première fois le 26 décembre 1519, le jour de la célébration de saint Étienne. GOLZIO, 1936, p. 69-70 et p. 103. Un autre exemple de ce phénomène de recouvrement est également attesté dans la salle de Constantin au Palais du Vatican, où de véritables crochets sont cloués sur la corniche qui surplombe les scènes de la vie du premier empereur romain chrétien. Ces clous ont vraisemblablement pu servir, entre autres, à l’accrochage des *Giochi di putti*, un cycle de tapisserie commandé à l’entourage de Raphaël (Tommaso Vincidor et Giovanni da Udine, semble-t-il) en 1521 par Léon X et qui a malheureusement été perdu au XVIII^e siècle.
5 Le plus ancien paiement qui nous est parvenu (de 300 ducats) est daté du 15 juin 1515, mais cela ne signifie pas pour autant qu’il n’y a pas eu d’autres rétributions antérieures. Certains avancent d’ailleurs que le projet pourrait remonter au début de l’an 1514, voire à la fin de l’année 1513. MADRID-PARIS, 2012, p. 28-29.
6 PON, 2015, p. 388-390.
7 Dans une lettre adressée à Giovanfrancesco Fattucci datant de décembre 1523, Michel-Ange s’attribue le changement de programme de la voûte de la chapelle Sixtine car, disait-il, «facendovi gli Apostoli soli, mi parea che riuscissi cosa povera». Et d’ajouter : «Allora mi dette [il papa] nuova commissione che io facessi ciò che io volevo, e che mi chontenterebbe, che io dipigniessi insino alle storie di socto». Cité dans PFEIFFER, 2007, p. 159, n. 1.
8 HEERING, 2013, p. 48, p. 369.
9 NEW YORK, 2002, p. 198.
10 «Hodie Papa jussit appendi suos pannos de rascia novos pulcherimos, et pretiosos, de quibus tota cappella stupefacta est in aspectu illorum, qui ut fuit universale judicium sunt res, qua non est aliquid in orbe nunc pulchrius». Paris de Grassis (MS. Vat. Lat., 5636, fol. 295r.) cité et retranscrit dans SHEARMAN, 1972 (a), p. 13. Traduction française de Margaux Dusausoit.
11 VASARI, 2005, livre V, p. 218.
12 Sur les innovations raphaélesques dans le domaine de la tapisserie, voir MADRID-PARIS, 2012, p. 29.
13 Ce détail a été noté pour la première fois lors de l’exposition des tapisseries dans la chapelle Sixtine en 1983 : SHEARMAN, 1986, p. 90. Voir aussi : PATRIZI, 2016, p. 83 ; LONDRES, 2010, p. 73.
14 THORNTON, 1991, p. 49-50. Si l’existence d’anciennes tapisseries exposées dans la chapelle Sixtine est attestée par un inventaire de 1518 qui recense vingt tentures traitant de la Passion et vingt-sept autres de «diverses histoires», elles n’étaient certainement pas conçues comme un ensemble unifié. L’effet hétérogène de la suspension de ces tapisseries devait immanquablement contraster avec la cohérence de l’ensemble élaboré par Raphaël. À ce sujet, voir NEW YORK, 2002, p. 188 ; SHEARMAN, 1972 (a), p. 6.
15 Sur le symbole du lion dans l’imagerie de Léon X, voir QUEDNAU, 1981, p. 355 et *passim*.
16 S’il est une source d’inspiration antique majeure dans laquelle il a pu largement puiser, ce sont incontestablement les vestiges de la *Domus Aurea* de Néron, le gigantesque complexe palatial enfoui sous les Thermes de Trajan et redécouvert à la fin du XV^e siècle. Quoique d’apparence rigide, on y trouve en effet de petites toiles rectangulaires répétées dans la *volta dorata*, la plus célèbre des salles du palais impérial, ou encore un grand *velum* sur lequel se déploie le décor de *volta delle civette*.
17 Si l’on en croit l’hypothèse de datation des *Actes des Apôtres* entre fin 1513 et début 1514. MADRID-PARIS, 2012, p. 28.
18 Si les auteurs semblent généralement s’accorder pour dire que Peruzzi était l’auteur des premières peintures de la voûte, Arnold Nesselrath les attribue quant à lui à Luca Signorelli. NESSELRATH, 2004, p. 732 ; NESSELRATH, 2012, p. 113.
19 Sur la datation et les motivations potentielles de ce changement, voir SHEARMAN, 1965, p. 174.
20 SHEARMAN, 1972 (b), p. 19 ; NESSELRATH, 1992, p. 32 ; NESSELRATH, 2004, p. 732.
21 FERINO-PAGDEN, 1990, p. 203-204.

22 BELLORI, 1695, p. 42.
23 Si les auteurs soulèvent l’idée, ils n’en proposent pas pour autant d’interprétation. MADRID-PARIS, 2012, p. 28.
24 Toujours selon Frederik Hartt, les toiles seraient également le symbole d’une tente de bataille ou dais triomphant pour le pape guerrier. HARTT, 1950, p. 129.
25 Mt 27, 51 et Mc 15, 38.
26 Lc 23, 45.
27 Pour une analyse plus détaillée des rapports typologiques entre les scènes de la voûte et celles des murs, voir KLIEMANN, ROHLMANN, 2004, p. 136-137 ; ROHLMANN, 1996, p. 24 et suiv.
28 Sur la fonction de la chambre d’Héliodore, voir SHEARMAN, 1974 (b), p. 19-20.
29 Cette hypothèse a notamment été suggérée par : BUCCHERI, 2014, p. 96 ; TALVACCHIA, 2007, p. 198 ; KLIEMANN, ROHLMANN, 2004, p. 21 ; REINHARDT, 1974, p. 287. On remarquera que les dernières restaurations menées par l’Istituto centrale per la Conservazione ed il Restauro ont relevé une différence significative entre le bleu du ciel «quasi terrestre» que découvre la pergola, et le bleu «paradisique» du «ciel intense qui n’existe plus» dans les tapisseries feintes. VAROLI-PIAZZA, 2003, p. 39.
30 NONAKA, 2017, p. 48 ; JOANNIDES, 1983, p. 24.
31 De plus, le blason de Jules II Della Rovere qui trône au centre de la pergola vient se superposer aux emblèmes d’Agostino Chigi, rappelant que le pape avait cédé ses armoiries à ce dernier.
32 Sur la conception du programme iconographique en vue du mariage du commanditaire comme métaphore de sa propre histoire d’amour semée d’embûches, voir FERRIGNO, 2013, p. 221-238.
33 *Ibidem*, p. 229.
34 MOREL, 1985, p. 18.
35 Sur l’histoire de la salle et son iconographie, voir QUEDNAU, 1979.
36 C’est toutefois le motif que choisira plus tard Tommaso Laureti, en 1585, pour représenter *Le Triomphe de la religion chrétienne* au centre de la nouvelle voûte de la salle de Constantin.
37 On conserve la trace d’un paiement à Antonio da Sangallo le Jeune datant de septembre 1518 et de mars 1519. Sur le plafond original et sa transformation, voir QUEDNAU, 1979, p. 144 ; QUEDNAU, 1986, p. 247.
38 Si l’argument pécuniaire n’est pas à négliger, il ne peut expliquer à lui seul le motif peint, d’autant moins que de vrais crochets et *a fortiori* de vraies tapisseries étaient en l’occurrence suspendues dans la salle à certaines occasions, comme la série des *Giochi di putti* conçue en 1521 par Tommaso Vincidor, un élève de Raphaël.
39 C’est l’argument que défend notamment Marcia Hall : HALL, 1999, p. 42-47.
40 KLIEMANN, ROHLMANN, 2004, p. 143.
41 Rolf Quednau rejette également cette idée. QUEDNAU, 1979, p. 149.
42 C’est une hypothèse qu’a également formulée Maurice Brock lors d’une conférence intitulée «Raphaël et l’art du portrait», qui s’est tenue à l’Université de Liège le 1^{er} décembre 2015.
43 L’alternance de jongs et de lions symbolisant Léon X autour de l’anneau et des plumes des Médicis borde par exemple *La Bataille du pont Milvius* ; tandis que les boules de cristal focalisent les rayons lumineux qui enflamment les végétaux mais laissent intactes les bannières blanches affichant la devise «Candor Illaevs» se référant aux emblèmes ésotériques de Clément VII. À ce sujet, voir PERRY, 1977, p. 676-687.
44 FEHL, 1993, p. 15 et 66.
45 Sur la fonction de la salle, voir QUEDNAU, 1986, p. 245.
46 HALL, 1999, p. 44.
47 KLIEMANN, ROHLMANN, 2004, p. 145. «Loin de la logique iconoclaste de rupture politique et religieuse qui prévaut dans les graffiti des lansquenets en 1527», Charlotte Guichard ajoute que «les noms [des artistes] mettent en scène la communauté des valeurs esthétiques qui unit les signataires». GUICHARD, 2014, p. 65. Sur le pouvoir des images et l’iconoclasm en puissance, voir entre autres l’ouvrage de référence de David Freedberg et la synthèse de Ralph Dekoninck : FREEDBERG, 1998 ; DEKONINCK, 2006.
48 La notion de «transparence illusionniste» a été définie par Philippe Morel, eu égard au concept de «transparence transitive» développé par Louis Marin, pour désigner «la relation du décor à son extériorité, que ce soit la *storia* ou le spectateur». Cette modalité d’énonciation de la représentation s’oppose ainsi au mode de mise en scène propre à la «réflexivité décorative» – ou l’«opacité réflexive» pour le dire en termes mariniens –, qui «concerne la relation du décor à lui-même». MOREL, 2008, p. 286-288 ; MARIN, 2006.
49 HESS, 1967, p. 193. C’est une opinion que partage également Frederik Hartt : HARTT, 1944, p. 67-94. Sur les dessins préparatoires conservés de la salle de Constantin, voir notamment : JOANNIDES, 1983, p. 26-27, 120 et 124.
50 C’est notamment le cas des tapisseries peintes par Francesco Salviati entre 1552 et 1556 dans

la salle des fastes farnésiens au palazzo Farnese, dont le décor est d'ailleurs largement inspiré par le système décoratif de la salle de Constantin.

51 HESS, 1967.

52 L'importante campagne de restauration a été menée, entre mars 2015 et mai 2020, par Guido Cornini, directeur scientifique de la restauration et Fabio Piacentini, restaurateur en charge du chantier.

53 Un sentiment que partageaient déjà notamment : SHEARMAN, 1965, p. 178-179, n. 94 ; DUMONT, 1973, p. 14-15 ; QUEDNAU, 1979, p. 148 ; HALL, 1999, p. 45.

54 Alors que le dessin était initialement attribué à Giulio Romano, Achim Gnann y a ensuite reconnu les traits de Raphaël, une attribution, précise-t-il, qui aurait finalement convaincu Konrad Oberhuber, qui y voyait la main du maître d'Urbino. GNANN, 1998, p. 198-204. Cependant, un an après la parution de cet article, Linda Wolk-Simon et Carmen Bambach ont contredit cette dernière attribution pour mieux réaffirmer, sur des bases chronologique et stylistique, que le dessin serait l'œuvre de Giulio Romano. WOLK-SIMON, BAMBACH, 1999, p. 165-180.

55 *Ibidem*, p. 171 ; GNANN, 1998, p. 198.

56 HEERING, 2013, p. 199.

57 *Ibidem*, p. 200.

58 *Ibidem*, p. 200.

59 PRÉVOST, 2013, p. 146.

60 *Ibidem*, p. 146.

61 Se basant sur la théorie classique du signe, Louis Marin a mis en évidence le double fonctionnement de la représentation à l'époque moderne, en tant qu'elle re-présente quelque chose (elle rend présent une absence par une économie mimétique), en même temps qu'elle se présente représentant quelque chose (elle se montre en tant que représentation). S'il part du postulat que ces deux dimensions – à savoir la « transparence transitive » et l'« opacité réflexive » – sont inhérentes à toute représentation, le sémiologue souligne à plusieurs reprises la nécessité de comprendre non pas l'opposition, mais bien l'articulation entre ces notions pour saisir le sens de la peinture et les conditions de sa perception. MARIN, 2006. Pour ce faire, Marin dégage trois modalités de limite de la représentation : le cadre, le fond et le plan, qui participent ensemble au « cadrage général de la représentation ». Selon lui, le cadre peut d'abord se comprendre comme le bord ou la bordure qui se déploie autour de la représentation. Le fond constitue ensuite la seconde limite située derrière la représentation,

c'est-à-dire le support matériel ou, pour le dire autrement, la surface d'inscription. Enfin, le plan, soit le dernier élément de cadrage de la représentation, correspond à la « quatrième paroi < frontale > du cube scénographique », qui s'étend d'un bord à l'autre, devant la représentation. MARIN, 1988, p. 64-65.

62 Louis Marin qualifie ainsi le caractère réflexif de « l'opacité énonciative », qu'il oppose à la dimension transparente ou transitive de l'énoncé, selon laquelle la représentation « représente quelque chose ». MARIN, 2006, p. 95.

63 MARIN, 1985, p. 10 et 310.

64 DUMONT, 1973, p. 100.

65 *Ibidem*.

66 MOREL, 2008, p. 286.

67 Même si la formule décorative va essaimer dans le Latium (on pense aux villas de campagne, à Tivoli par exemple) jusqu'à dépasser les frontières des États pontificaux pour se répandre dans le reste de l'Italie, c'est principalement à Rome qu'elle connaît le plus grand développement. Les premiers décors qui renouent avec la tapisserie peinte à partir des années 1550 ont en commun la référence évidente au modèle primordial de la salle de Constantin, comme en témoignent, entre autres exemples, les fresques de Francesco Salviati dans la salle des Fastes Farnésiens au palazzo Farnese (1552-1558) et dans la salle de l'Audience au palazzo Ricci-Sacchetti (1552-1554).

Bibliographie

BELLORI, 1695 : Giovan Pietro Bellori, *Descrizione delle Immagini dipinte da Raffaele d'Urbino nelle Camere del Palazzo Apostolico Vaticano*, Rome, 1695.

BLUNT, 1959 : Anthony Blunt, « Illusionist Decoration in Central Italian Painting of the Renaissance », *Journal of the Royal Society of Art*, vol. 107, n° 5033, 1959, p. 309-326.

BUCCHERI, 2014 : Alessandra Buccheri, *The Spectacle of Clouds. 1439-1650. Italian Art and Theatre*, Farnham/ Burlington, 2014.

DEKONINCK, 2006 : Ralph Dekoninck, *Fou comme une image. Puissance et impuissance de nos idoles*, Loverval, 2006.

DUMONT, 1973 : Catherine Dumont, *Francesco Salviati au palais Sacchetti de Rome et la décoration murale italienne (1520-1560)*, Rome, 1973.

FEHL, 1993 : Philip P. Fehl, « Raphael as a Historian : Poetry and Historical Accuracy in the Sala di Costantino », *Artibus et historiae*, vol. 14, n° 28, 1993, p. 9-76.

FERINO-PAGDEN, 1990 : Sylvia Ferino-Pagden, « Raphael's Heliodorus Vault and Michelangelo's Sistine Ceiling : An Old Controversy and a New Drawing », *The Burlington Magazine*, vol. 132, n° 1044, 1990, p. 195-204.

FERRIGNO, 2013 : A. Ferrigno, « Agostino Chigi et le mythe de Psyché », *Cahiers d'études romanes*, n° 27, 2013, p. 221-238.

FREEDBERG, 1998 : David Freedberg, *Le Pouvoir des images*, Paris, 1998.

GNANN, 1998 : Achim Gnann, « A New Attribution to Raphael », *Master Drawings*, vol. 36, n° 2, 1998, p. 198-204.

GOLZIO, 1936 : Vincenzo Golzio, *Raffaello nei documenti, nelle testimonianze dei contemporanei e nella letteratura del suo secolo*, Vatican, 1936.

GUICHARD, 2014 : Charlotte Guichard, *Graffiti. Inscrire son nom à Rome. XVI^e-XIX^e siècle*, Paris, 2014.

HALL, 1999 : Marcia B. Hall, *After Raphael. Painting in Central Italy in the Sixteenth Century*, Cambridge, 1999.

HARTT, 1944 : Frederik Hartt, « Raphael and Giulio Romano with notes on the Raphael School », *The Art Bulletin*, n° 26, 1944, p. 67-94.

HARTT, 1950 : Frederick Hartt, « Lignum Vitae in Medio Paradisi. The Stanza d'Eliodoro and the Sistine Ceiling », *The Art Bulletin*, vol. 32, n° 3, 1950, p. 115-145.

HEERING, 2013 : Caroline Heering, *Le Sens de l'ornement au premier âge moderne : une étude du cartouche à travers l'œuvre de Daniel Seghers*, Ph. D., Université catholique de Louvain, 2013.

HESS, 1967 : Jacob Hess, « On Raphael and Giulio Romano », dans

Kunstgeschichtliche Studien zu Renaissance und Barock, Rome, 1967, t. 1, p. 181-201.

JOANNIDES, 1983 : Paul Joannides, *The Drawings of Raphael: with a Complete Catalogue*, Oxford, 1983.

KLIEMANN, ROHLMANN, 2004 : Julian Kliemann, Michael Roblmann, *Fresques italiennes du XVI^e siècle*, t. 3 : « De Michel-Ange au Carrache », Paris, 2004.

MARIN, 1985 : Louis Marin, « Présentation ou représentation. Présentation et représentation dans le discours classique : les combles et les marges de la représentation picturale », *Discours psychanalytique*, n° 4, 1985, p. 4-13.

MARIN, 1994 : Louis Marin, *De la représentation*, Paris, Gallimard, 1994.

MARIN, 1988 : Louis Marin, « Le cadre de la représentation et quelques-unes de ses figures », *Cahiers du Musée National d'Art Moderne*, n° 24, 1988, p. 62-81.

MARIN, 2006 : Louis Marin, *Opacité de la peinture. Essais sur la représentation au Quattrocento*, 2^e édition revue par Cléo Pace, Paris, 2006.

MOREL, 1985 : Philippe Morel, « Priape à la Renaissance. Les guirlandes de Giovanni da Udine à la Farnésine », *Revue de l'art*, n° 69, 1985, p. 13-28.

MOREL, 2008 : Philippe Morel, « Fonction des systèmes décoratifs et de l'ornement dans l'invenzione maniériste : réflexions autour de Francesco Salviati », in Michel Hochmann, Julian Kliemann, Jérémie Koering (dir.), *Programme et invention dans l'art de la Renaissance*, actes de colloque, (Rome, Académie de France à Rome – Villa Médicis, 2005), Rome, 2008, p. 285-306.

NONAKA, 2017 : Natsumi Nonaka, *Renaissance Porticoes and Painted Pergolas. Nature and Culture in Early Modern Italy*, Londres/ New York, 2017.

NESSSELRATH, 1992 : Arnold Nesselrath, « Art Historical Findings during the Restoration of the Stanza dell'Incendio », *Master drawing*, n° 30, 1992, p. 31-60.

NESSSELRATH, 2004 : Arnold Nesselrath, « Lotto as Raphael's Collaborator in the Stanza d'Eliodoro », *The Burlington Magazine*, vol. 146, n° 1220, 2004, p. 732-741.

NESSSELRATH, 2012 : Arnold Nesselrath, *Rapbaël et Pinturicchio. Les grands décors des appartements du pape au Vatican*, Paris, 2012.

PATRIZI, 2016 : Florence Patrizi, « Espace de l'ornement et identité de la tapisserie : la bordure tissée au XVI^e siècle », *Les Cahiers de l'ornement*, n° 2, 2016, p. 76-103.

PERRY, 1977 : Marylin Perry, « « Candor Illaesvs » : The Impresa of Clement VII and Other Medici Devices in the Vatican Stanze », *The Burlington Magazine*, vol. 119, n° 895, 1977, p. 676-687.

PFEIFFER, 2007 : Heinrich W. Pfeiffer, *La Sistina svelata : iconografia di un capolavoro*, Milan/Cité du Vatican, 2007.

PLINE L'ANCIEN, 1850 : Pline l'Ancien, *Histoire naturelle* (Rome, 77), t. 2, livre XXXV, 64, Émile Littré (trad.), Paris, 1850.

PON, 2005 : Lisa Pon, « Raphael's Acts of the Apostles Tapestries for Leo X : Sight, Sound, and Space in the Sistine Chapel », *The Art Bulletin*, vol. 97, n° 4, 2015, p. 388-408.

PRÉVOST, 2013 : Bertrand Prévost, « Des putti et de leurs guirlandes. Points, nœuds, monde », in Ralph Dekoninck, Caroline Heering, Michel Lefttz (éd.), *Questions d'ornements : XV^e-XVIII^e siècles*, Turnhout, 2013.

QUEDNAU, 1979 : Rolf Quednau, *Die Sala di Costantino im Vatikanischen Palast : Zur Dekoration der beiden Medici-Päpste Leo X und Clemens VII*, Hildesheim/New York, 1979.

QUEDNAU, 1981 : Rolf Quednau, « Zeremonie und Festdekoration : ein Beispiel aus dem Pontifikat Leos X. », in August Buck, Georg Kauffmann (éd.), *Europäische Hofkultur im 16. und 17. Jahrhundert*, t. 2 : « Referate der Sektionen 1 bis 5 », Hambourg, 1981, p. 349-358.

QUEDNAU, 1986 : Rolf Quednau, « Aspect's of Raphael's « ultima maniera » in the Light of the Sala di Costantino », dans *Raffaello a Roma*, Rome, 1986, p. 245-257.

REINHARDT, 1974 : Ursula Reinhardt, « La tapisserie feinte. Un genre de décoration du maniérisme romain du XVI^e siècle », *Gazette des Beaux-Arts*, n° 84, 1974, p. 285-296.

ROHLMANN, 1996 : Michael Rohlmann, « « Dominus mihi adiutor » Zu Raffaels Ausmalung der Stanza d'Eliodoro unter den Päpsten Julius II. und Leo X. », *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, vol. 59, n° 1, 1996, p. 1-28.

SANDSTRÖM, 1963 : Sven Sandström, *Levels of Unreality. Studies in Structure and Construction in Italian Mural Painting during the Renaissance*, Uppsala, 1963.

SHEARMAN, 1965 : John Shearman, « Raphael's Unexecuted Projects for the Stanze », dans Georg Kauffmann, Willibald Sauerländer, *Walter Friedlaender zum 90. Geburtstag : eine Festgabe seiner europäischen Schüler, Freunde und Verehrer*, Berlin, 1965, p. 158-180.

SHEARMAN, 1972 (a) : John Shearman, *The Raphael's Cartoons in the Collection of Her Majesty the Queen and the Tapestries for the Sistine Chapel*, Londres, 1972.

SHEARMAN, 1972 (b) : John Shearman, *The Vatican Stanze : Functions and Decorations*, Londres, 1972.

SHEARMAN, 1986 : John Shearman, « Les tapisseries de Raphaël », dans André Chastel, Carlo Pietrageli, John Shearman, *Michel-Ange et la chapelle Sixtine*, Paris, 1986.

THORNTON, 1991 : Peter Thornton, *The Italian Renaissance Interior. 1400-1600*, New York, 1991.

TALVACCHIA, 2007 : Bette Talvacchia, *Rapbaël*, Paris, 2007.

VAROLI-PIAZZA, 2003 : Rosalia Varoli-Piazza, « Raphaël dans la loggia d'Amour et de Psyché à la Farnesina de Rome : une restauration interdisciplinaire », *Bulletin de l'Institut royal du patrimoine artistique*, n° 30, 2003, p. 33-41.

VASARI, 2005 : Giorgio Vasari, *Les Vies des meilleurs peintres, sculpteurs et architectes* (Rome 1550/1568), André Chastel (éd. et trad.), Paris, livre VIII, 2005.

WEDDIGEN, 2011 : Tristan Weddigen, *Unfolding the Textile Medium in Early Modern Art and Literature*, Emsdetten, 2011.

WOLK-SIMON, BAMBACH, 1999 : Linda Wolk-Simon, Carem C. Bambach, « Toward a Framework and Chronology for Giulio Romano's Early Pen Drawings », *Master Drawings*, vol. 37, n° 2, 1999, p. 165-180.

Catalogues d'exposition

NEW YORK, 2002 : Thomas P. Campbell, *Tapestry in the Renaissance : Art and Magnificence*, cat. exp. (New York, Metropolitan Museum of Art, 2002), New Haven, 2002.

LONDRES, 2010 : Clare Browne, Mark Evans, Arnold Nesselrath (dir.), *Raphael. Cartoons and Tapestries for the Sistine Chapel*, cat. exp. (Londres, Victoria and Albert Museum, 2010), Londres, 2010.

MADRID-PARIS, 2012 : Tom Henry, Paul Joannides, *Rapbaël. Les dernières années*, cat. exp. (Madrid, Museo Nacional del Prado ; Paris, musée du Louvre, Paris, 2012-2013), Paris, 2012.

DOSSIER
RAPHAËL RAFFAELLO

Roxanne Loos « *SONO FINTE IN PANNI, Ò VERO ARAZZI RIPORTATI* ». LA (RE)NAISSANCE DES TAPISSERIES FEINTES DANS L'ATELIER DE RAPHAËL / *Vincenzo Mancuso* « *RAFAELLE DA URBINO IL GRAN MAESTRO DI COLORE CHE SANNO* ». MARATTI, BELLORI ET L'HÉRITAGE DE RAPHAËL « PEINTRE UNIVERSEL » / *Virginia Magnaghi* « MAREA CHE SI FRANGE » ? RAFFAELLO NELLA CRITICA E NELL'ARTE ITALIANA DEL PRIMO NOVECENTO / *France Nerlich* LA TRANSFIGURATION DE RAPHAËL. L'ANNÉE 1833

VARIA

Philippe Morel VIN, MUSIQUE ET SEXUALITÉ, PARODIE ET TRADITION BURLESQUE EUROPÉENNE CHEZ LES PEINTRES CARAVAGESQUES D'UTRECHT / *Émilie Beck Saiello et Yves Di Domenico* ARTISTES AVIGNONNAIS À ROME AU XVIII^E SIÈCLE : UNE NOUVELLE HYPOTHÈSE D'ÉTUDE / *Diane H. Bodart* « *LOS BORRONES DE TICIANO* ». THE VENETIAN BRUSHSTROKE AND ITS SPANISH TRANSLATIONS / *Patrizia Cavazzini* RIFLESSIONI SULL'APPRENDISTATO DEI PITTORI A ROMA TRA CINQUE E SEICENTO

CHAMP LIBRE

Benjamin Crotty et Fanny Taillandier LES DACES / *Mikel Urquiza* UNE MUSIQUE MONSTRUEUSE / *Jeanne Viceria* SCULPTURES VESTIMENTAIRES / *Mathieu Larnaudie* UNE APOCALYPSE EN KIT

VILLA MÉDICIS, HISTOIRE ET PATRIMOINE

France Lechleiter LA BASE DE DONNÉES. LES ENVOIS DE ROME EN PEINTURE ET SCULPTURE 1804-1914